

Vida y arte en *Estética y literatura*

Andrés Grau i Arau



Giuseppe Di Giacomo, *Estética y literatura. La gran novela entre el Ochocientos y el Novecientos*, Publicacions de la Universitat de València, 2014, 330 pp.

Esta obra del profesor Giuseppe Di Giacomo está dividida en tres partes, introducidas con estudios sobre tres teóricos de la literatura: Georg Lukács, Paul Ricoeur y Mijail Bajtín. Siguiendo los análisis de Lukács en *Teoría de la novela*, las grandes novelas aparecidas entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX se pueden colocar en las dos líneas narrativas de la novela moderna: (1) la «Flaubert» (Flaubert-Proust-Joyce-Musil), caracterizada por: (a) la presencia del elemento reflexivo y por el tema de la búsqueda de sentido o de totalidad en el interior de la obra misma; (b) la existencia de una dialéctica entre novela y antinovela; y (c) el hecho de ser la novela más nove-

la de la novela; y (2) la «Dostoievski» (Dostoievski-Kafka-Beckett), singularizada por: (a) la ausencia de los elementos de la línea anterior; (b) el hecho de permanecer fuera de la citada dialéctica; y (c) su propuesta de volver a proponer aquella relación arte-vida que la primera había resuelto separando el primer término del segundo.

Se dan dos transformaciones: (a) el elemento reflexivo característico de las novelas de la línea-Flaubert las convierte en «novelas de novelas» que, finalmente, devienen «antinovelas»; y (b) la ausencia de este elemento en las de la línea-Dostoievski hace de ellas auténticas «no-novelas» (véanse las pp. 13-14 y 111-112).

DON QUIJOTE: UN PUNTO DE REFERENCIA AÑADIDO

El prefacio de la edición española cuenta con un comentario sobre el *Quijote* de Cervantes. Nuestro autor nos indica que las grandes novelas de finales del siglo XIX y principios del XX tienen en común un hecho: sus protagonistas son lectores de libros en los que los ideales perseguidos por los héroes se realizan, cosa que se puede muy bien ver en *Madame Bovary* de Flaubert y en la primera parte de la *À la recherche du temps perdu* de Proust. Di Giacomo insiste en la importancia que tienen lo «ideal» y lo «real» en la novela; y refiriéndose más adelante exclusivamente a la flaubertiana, sostendrá que «tiene como centro no los eventos, sino la desviación entre lo ideal y lo real. No en vano el tiempo vacila entre momentos de descripción cronística y momentos en los cuales se dilata como en un sueño. En general, es la subjetividad del protagonista, a través de la cual vemos las cosas, la que ralentiza el ritmo de la novela» (p. 123).

Con la lectura del *Quijote*, prototipo de la novela-ensayo, uno llega a la convicción de que los ideales son realizables y será posteriormente cuando advertiremos la diferencia entre «ideal» y «real». El *Quijote* no sólo muestra esta diferencia, sino que la hace explícita: Cervantes hace de la segunda parte la «verdad novelesca» en oposición a la «mentira romántica» de la primera parte (véanse las pp. 27-28), en la que se ve muy bien cómo don Quijote, en la primera salida, transforma la realidad según el ideal que persigue. Nos

recuerda el profesor italiano que, para una plena comprensión del *Quijote*, tenemos que atender a la relación que Girard establece entre *mentira romántica* y *verdad novelesca*, y sus anotaciones sobre la *conclusión* en las obras literarias, las cuales se derivan directamente de aquella relación. Así, es en la conclusión donde la verdad substituye a la mentira, como percibiremos en algunas obras de Dostoievski, en las que el momento de la muerte coincide con la manifestación de la verdad, como más adelante apuntaremos. También don Quijote reconoce, en ese momento, el engaño producido por la lectura de los libros de caballerías; sin embargo, lamenta que esta conciencia se haya mostrado tarde y que ya no pueda leer *otros* libros que hubieran podido iluminar su alma. Si su engaño ha sido confundir ideal y real: libros y realidad, sus últimas palabras, más que negar esta confusión, la confirman: se trata de suplantar los viejos libros por otros con el fin de continuar subordinando la realidad-verdad al libro-mentira (*vid.* pp. 35-36).

Don Quijote es un caballero con unos objetivos propios que debe cumplir y que se resumen en la imposición de justicia en el mundo. Él combate por «el ideal en contra de la realidad insensata» (p. 34). Todo esto nos lleva a ver que su locura tiene origen en lo puramente intelectual y libresco, y que esta obra aparezca como una auténtica sátira de la literatura caballeresca, y no de la actitud del heroísmo o de la institución de la caballería (*vid.* p. 30; y para la «locura», las pp. 86-87). Señala nuestro autor que su fuerza «es

la voluntad de perseguir la realización de la verdad y de la justicia *aquí y ahora*, porque el reino de Dios es el reino de la justicia en la tierra, no la espera del otro mundo»; y nos recuerda que eso es lo que el stárets Zósima, en *Los hermanos Karamázov* de Dostoyevski, define como el «reino de los cielos en la tierra». La característica de don Quijote no es la fuerza, sino la debilidad al servicio de la justicia. El hombre de La Mancha vive en el pasado, en el que el derecho, la verdad y la defensa del débil eran confiados al caballero andante; pero también, y esta es su verdadera fuerza, vive en el futuro: su visión de la realidad es la de aquel que ha identificado los verdaderos valores sobre los que se tiene que refundir el mundo. Leyendo, don Quijote empieza a «ver» el mundo bajo una óptica caballeresca totalmente ideal y eso le hace descifrar de manera diferente los signos que los otros descifran (*vid.* pp. 34-35 y 38-39).

Sin embargo, su culpa no se halla en la lectura de estos libros, sino en creer que lo que dicen es todavía posible. Más que parodia de las novelas de caballerías, esta obra de Cervantes contiene todas las novelas que han sido leídas, asimiladas y unificadas por su protagonista. Señala muy bien Di Giacomo que, en general, su autor «no estigmatiza tanto la pasión por los libros de caballerías como la confusión entre la literatura y la vida.» En el caso de don Quijote, la literatura precede a la vida: él «se siente potencial personaje de una novela», y, esperando un escritor que lo inmortalice, «él mismo se hace histórico» (véanse las pp. 32-33). La historia del caballero de

la triste figura es una confrontación entre la novela para escribir y la escrita con los hechos, lo que, según Di Giacomo, «inexorablemente, conduce al fracaso de los ideales.» Confundir la literatura con la vida quiere decir confundir el ideal con su realización. «Es la mente de don Quijote –escribe Di Giacomo– la que identifica los objetos que algún otro (Amadís de Gaula, en este caso) elige para él, como demostración del poder excesivo de la dimensión ideal.» Don Quijote intenta resucitar el pasado en el presente, ya que el mundo en el que vive le parece alterado: no es que no vea las cosas que ven los otros, sino que no las ve como las ven ellos. La lectura le ha llevado a *ver* el mundo, a través de su dimensión ideal, como caballero (*vid.* pp. 34-35). Don Quijote mismo crea la aventura en La Mancha y después serán los otros los que la crearán en Aragón; pero donde verdaderamente la encontrará será en Cataluña, en el episodio de los bandidos y en el del combate naval (*vid.* p. 30).

Ligadas a la aventura, están las «salidas» y los «regresos» de los héroes. En el capítulo segundo de la primera parte Di Giacomo, partiendo de *Teoría de la novela* de Lukács, distingue el errar de Ulises del de nuestro hidalgo: para aquél, todo es nuevo y, al mismo tiempo, familiar; para éste, en cambio, todo lo que parece familiar es siempre nuevo; así, mientras Ulises reencuentra finalmente su patria, don Quijote no consigue hallarla en ningún lugar (*vid.* p. 68).

Cervantes, en su inmortal obra, hace girar a nuestro alrededor realidad y fantasía, verdad y mentira, tragedia

y comedia, ironía y poesía. Lo que se representa en la novela no es como es, sino como lo refieren los personajes que entran en contacto con ellas. Con la invención de este peculiar personaje, Cervantes rechaza la utopía caballeresca, cuyo resultado será la necesaria derrota del mismo caballero manchego. Esta derrota es una victoria del arte y de aquella única dimensión que puede hacer surgir la utopía (véase la p. 36). Para el profesor de La Sapienza, don Quijote es la personificación misma de la utopía como manera de percibir la realidad. El mensaje es claro: no hay que renunciar a cambiar el mundo. La imaginación, pues, no será alejamiento del mundo, sino voluntad de transformarlo; y, de ahí, que don Quijote combata con la finalidad de hacer real aquel mundo imaginario. «El arte –nos dirá Di Giacomo– debe entonces conservar la dimensión utópica para anticipar la transformación del mundo, y es por esto por lo que la fe de don Quijote en la validez de su batalla no puede ser vencida.» Nos encontramos ante un «realismo utópico»: su viaje es el testimonio de algo a lo que no se reconoce ningún valor: la imaginación. Según Di Giacomo, «la fuerza y el significado último de don Quijote están justamente en su capacidad de distinguir la ilusión de la utopía, la visión óptico-retinal de la mirada reveladora. Y si su referencia es lo imposible, ello ocurre porque, justamente, lo imposible es la verdad y la justicia.» Por ese ideal, el hidalgo no quiere ponerse fuera del mundo, ya que sabe que el mundo sólo puede ser si se transforma desde el interior. La mirada del hom-

bre utópico, no como la de la mayoría, va más allá y ve lo que no es como auténticamente existente (*vid.* pp. 40-41). Desde esta noción, el único modo de hacer sucumbir a don Quijote es convertirlo en una figura donquijotesca.

NOVELA Y ANTINOVELA

Lukács estaba convencido de que el artista moderno tiene la negación de la vida como algo imprescindible para desarrollar su arte: nada puede eliminar la distancia entre poesía y vida; y si mantiene una actitud crítica con movimientos de vanguardia como el expresionismo, es porque en éstos percibe el renacimiento de las ilusiones románticas, las cuales procuran eliminar la citada distancia. El romanticismo pretende privarse de la tensión creadora entre arte y vida, y el resultado es un «panpoetismo» que acaba negando la tragedia como forma vital. A esta «poetización del destino», el pensador marxista opondrá el destino asumido en la tragedia y el sacrificio de la vida a lo artístico como auténticas formas vitales (*vid.* pp. 49 y 51). Se crea, entonces, un mundo homogéneo, unitario en sí mismo y orgánico, identificado con el real. El romanticismo es «el intento de imponer el propio sueño a una realidad incompatible»; por ello, «constituye una interrupción de la búsqueda novelesca, y, por lo tanto, de la forma-novela, como se percibe en el desarrollo de la novela moderna, que acaba configurándose como una antinovela» (p. 92).

¿Y por qué llega a convertirse en una antinovela? Nos encontramos ante una disyunción clásica en el marco de la preceptiva literaria superior: invención o reproducción. La novela moderna deviene antinovela porque el arte ya no es reproducción y acaba siendo algo autónomo, cosa que lleva a convencernos de que solamente en el plano de la composición la novela puede reproducir un mundo tan dañado que resulta casi irrepresentable. La función de la novela será, pues, inventar (*vid.* pp. 81-83).

Bouvard y Pécuchet, última obra de Flaubert, será una auténtica antinovela, ya que llevará a las extremas consecuencias la infracción de los modelos tradicionales de las novelas precedentes. Lo que observamos en esta novela es el fracaso que se da cuando pretendemos referirnos al mundo mediante la literatura o de sustituir la vida por los libros, como le pasaba a Emma Bovary (*vid.* pp. 124-125). Con ello, como consecuencia, se niega la tragedia como forma de vida o, simplemente, se trata de buscar resoluciones no trágicas para las situaciones trágicas. Sin embargo, ésta no es la salida de Lukács, ya que cree que se tienen que afrontar y dominar los límites de la existencia y no negarlos con la creación de un universo falso. Para Lukács, la tragedia es expresión máxima de lo que condiciona el verdadero arte; así, la forma trágica se convierte en el medio con el que superamos definitivamente la relatividad de la existencia cotidiana y asumimos, conscientemente, nuestra finitud y nuestra muerte. A partir de aquí, no es difícil distinguir

entre vida inauténtica, en la que nada se cumple del todo, y vida auténtica, la de la tragedia, en la que las acciones del héroe aparecen como actos determinados por el destino; por ello, paradójicamente, se tiene que negar la vida para poder vivir. En *El alma y las formas*, donde aparecen ya los temas y las ideas que serán desarrollados en *Teoría de la novela*, Lukács nos dirá que la tragedia contesta aquí de manera segura a la cuestión más delicada del platonismo: si las cosas singulares también tienen ideas o no; pero su respuesta invierte la pregunta: sólo lo singular llevado hasta el límite extremo es adecuado a su idea, es decir, es verdaderamente ente (véanse las pp. 52-54, 70 y 145-146; y para otras caracterizaciones del «héroe», épico y romántico, léase el párrafo central de la p. 91).

Concluye nuestro autor que la muerte trágica no es la negación del ser finito, sino la conciencia de la necesaria finitud, es decir, de la necesidad del no-sentido. Salvando sólo lo particular o finito, es como podemos salvar lo absoluto, que es lo mismo que afirmar que solamente damos el sentido en la obra de arte. No se puede prescindir del todo de las cosas ni ignorar la vista espiritual, como parece hacer la pintura impresionista, en el que, como muy bien señala Lukács, todo es confiado al simple ver y lo particular no nos lleva a descubrir una esencia. En este contexto, se tiene que entender su noción de «cultura estética»: aquella que ha perdido la relación con la vida y que ha producido dos tipos de hombres: (a) el especialista, que se distingue por su inagotable curiosidad, y (b) el esteta,

que lo hace por la vacuidad del *arte por el arte* (*vid.* pp. 53-57).

Nos hallamos ante un auténtico campo de batalla de la crítica literaria: el de la distinción de los géneros: la novela aparece como una nueva forma de epopeya. El hecho de tener como objeto la vida es lo que ha acercado la novela a la épica. Para la segunda, la vida ya está dotada de sentido, mientras que, para la primera, no (*vid.* pp. 69-70). Tenemos que detectar qué es lo que distingue la epopeya de la novela: la «reflexión» pertenece a la novela y la distingue de la ingenuidad épica. Es una reflexión sobre el mundo y sobre la obra misma, lo que lleva a concluir que se da una convergencia de novela y filosofía, o, si se prefiere, de novela y ensayo (*vid.* p. 84). Di Giacomo destaca los rasgos que Lukács tiene como propios de la novela: (a) sus héroes son auténticos buscadores; (b) la imperfección es uno de sus elementos vitales; (c) no es un todo del que descubramos sus partes o las establezcamos, sino una serie de hechos que aspiran a presentarse como algo total; (d) su forma externa es esencialmente biográfica; (e) el mundo contingente y el individuo problemático se relacionan y se condicionan recíprocamente; (f) es una obra siempre abierta que sólo la reflexión permite cerrarla o configurarla totalmente; y (g) se llega a una interioridad prácticamente desprovista de sujeto (*vid.* pp. 71, 74-77 y 89).

LA LÍNEA FLAUBERT

La absoluta entrega al arte, la convicción de que ése debe separarse de la vida y el hecho de reencontrar en la obra de arte la única posibilidad de salvación y de redención hacen de Flaubert el iniciador de la novela moderna. Su concepción del tiempo, destructor y redentor gracias a la memoria, le permite anticipar la obra de Proust; y su *estilo indirecto*, que le da la posibilidad de estar simultáneamente dentro y fuera respecto a la conciencia de sus personajes, supone una anticipación del *monólogo interior* de Joyce. Para Lukács, Flaubert había creído siempre en la superioridad del arte sobre la vida, lo que significaba que el arte no sólo debía emanciparse de las contingencias de la vida, sino transfigurarla. En la producción de este novelista, se da una irreductible oposición entre arte y vida; y la fe en el poder redentor del arte es lo que caracteriza su obra entera (*vid.* pp. 125-126; y para el tema de la «redención», las pp. 66, 130 y 133). Por esto, Flaubert prestaba gran atención al problema del estilo, convirtiéndose éste en la visión misma del novelista (*un modo absoluto de ver las cosas*) y soñaba, además, con hacer un libro sobre la nada (*vid.* pp. 112-113).

Tanto Flaubert como Proust sostienen que el verdadero escritor no es el que vive, sino el que se aleja de la vida, ya que la verdadera obra de arte no tiene nada que ver con aquélla. Señala Di Giacomo que «sobre la base de esta convicción, Proust rechaza el método crítico de Sainte-Beuve, que confunde el yo del escritor con su obra, y afirma,

en cambio, que *un libro es el producto de otro yo que el que manifestamos en nuestras costumbres, en la sociedad, en nuestros vicios.*» Será al final de la *Recherche* cuando el protagonista descubra que sólo puede convertirse en escritor si se aleja de la vida. Es entonces cuando reconoce que su obra es la historia de una vocación y, al mismo tiempo, representa su salvación (*vid.* p. 161). Tanto en *El alma y las formas* como en *La teoría de la novela*, Lukács había defendido la necesidad de abandonar el mundo para recrearlo: el narrador tiene que salirse de la vida para poder crear su obra. Obligado por la enfermedad, el destino del narrador de la *Recherche* será alejarse del mundo, gracias a lo cual podrá descifrar y recrear el pasado (*vid.* p. 162). Di Giacomo apunta que «esta relación entre el tiempo y la eternidad, o sea entre la vida y el arte, hace de la obra de Proust una búsqueda en el tiempo de lo que se escapa al tiempo: una búsqueda, a través del no-sentido del mundo, de la totalidad y del sentido» (p. 163).

En Flaubert, se dan los fenómenos de la impersonalidad y la objetividad. Se marca la diferencia entre «punto de vista del autor»: impersonal y omnisciente, y la de los personajes, quienes exponen sus diversos puntos de vista. Nos comenta Di Giacomo que, en *Madame Bovary*, el carácter y el destino de los personajes se determinan desde el inicio por los particulares sobre los que recae la ironía de Flaubert» (*vid.* p. 116; y para la relación «realidad-ironía» en la novela del escritor francés, véanse las páginas 117 y 119). Gran parte de la novela moderna se caracterizará por

la oposición de caos y construcción, y por convertirse en «novela de la novela», como muy bien puede observarse en la *Recherche* de Proust. No se puede negar que, en este género, confluyen diversos factores que Di Giacomo cita y de los que destacamos, especialmente, dos: (a) la forma ensayística y (b) el paralelismo entre la escritura del autor y la vida del personaje de su narración, los cuales se definen, respectivamente, como una hipotética manera de escribir y una hipotética manera de vivir (*vid.* pp. 84-85).

La segunda parte del libro, dedicada a los que seguirán la línea que inaugura Flaubert, se inicia con un capítulo sobre Paul Ricoeur y su visión de la obra como lo que se encuentra entre la eternidad y lo temporal. Después de haber introducido los tipos de mimesis existentes según el filósofo francés, sostendrá que el texto narrativo representa el mundo, pero no de modo descriptivo y directo, sino con una mayor riqueza de significados (véanse las pp. 148 y 152).

Los referentes literarios de Ricoeur son Thomas Mann, Virginia Woolf y Marcel Proust, escritores que se encuentran en la línea-Flaubert. Para Ricoeur, lo que más cuenta es la obra, ya que, en su interior, es donde se instaura la relación entre arte y vida. En esas «novelas de novelas» o «antinovelas», remitir al lector es la petición de un continuo regreso a la obra, de manera que nuevamente la concordancia prevalezca sobre la discordancia y el sentido sobre el no-sentido. Aprovecha Di Giacomo para avisarnos que, más allá de lo filosófico que se discute

en *Tiempo y narración*, y restringiendo el análisis a lo relativo al tiempo en la narración, en su concepción sobre este género literario, Ricoeur no discrepa mucho del Lukács de *Teoría de la novela* (*vid.* pp. 158-159).

Nos encontramos con dos cuestiones cruciales: (a) cómo debe entenderse la novela vital y existencialmente, y (b) cómo se descifran los signos. Para la primera, Ricoeur da en el clavo: el deber y la tarea del escritor son los de un traductor; luego crear significará traducir. La obra de arte es recuperación de la dimensión temporal en el corazón mismo de la extratemporalidad. La *Recherche* de Proust, como obra de creación, expresa la recuperación del tiempo perdido en lo extratemporal» (*vid.* pp. 155-156). Para la segunda, Di Giacomo resolverá que la novela, entendida lukasianamente como búsqueda del sentido y de la totalidad, puede encontrar el sentido y la totalidad sólo mostrando la conciencia de su pérdida; por ese motivo, Deleuze tiene la *Recherche* no como la narración de la memoria dirigida al pasado, sino como «la búsqueda de la verdad». Según Deleuze, hallamos varios tipos de signos: (a) de la mundanidad, estereotipados y vacíos, que no remiten a nada más que a las leyes convencionales de la moda y que se excluyen de toda evolución histórica y temporal; (b) del amor, que engañan cuanto más se intente explicarnos; (c) los que se expresan en los objetos que de repente revelan algo escondido y nos dan una felicidad inesperada; y, finalmente, (d) los del arte, que miran de anular lo fugaz en beneficio de lo

eterno (véanse las pp. 174-175). Con la imaginación, el protagonista sustituye el conocimiento de la realidad, transfigurándose en algo lejano y fascinante. Cuando éste renuncie al «deseo metafísico» y vea la realidad como lo que es, caduca, banal, sin sentido, la desilusión le llevará a la madurez; pero será el encuentro con esta realidad, en particular con el objeto amado, lo que le hará descubrir el espacio de ausencia en el que se ve solo al ser observado, y del cual, como muy bien señala Di Giacomo, deriva la posibilidad de la escritura (léanse las pp. 171-172).

La *Recherche* de Proust es vista como una obra abierta, ya que es precisamente la concepción proustiana de la visión y de la metáfora, ligada al problema de la relación arte-vida, la que no puede alcanzar una conclusión definitiva. La novela es la expresión de la vida: una aspiración a detectar el fondo de la realidad humana. «Y si la relación entre la vida y el arte se configura en la *Recherche* como la relación entre el tiempo y la eternidad –escribe Di Giacomo–, justamente esta última nos dice que la obra de arte, que ofrece la posibilidad de alcanzar la eternidad, está ella misma sujeta al tiempo. La conexión entre descifre de los signos y metáfora demuestra que ninguna memoria involuntaria puede liberarnos de una vez por todas de la necesidad de descifrar siempre y nuevamente los signos de la vida y del mundo, puesto que es precisamente y sólo de estos signos de lo que se nutre aquella memoria» (pp. 178-179). Para Proust, la metáfora va más allá de las apariencias con el fin de acceder a la esencia co-

mún de los objetos. Si los recuerdos involuntarios nos ofrecen una visión fugaz de la eternidad, la metáfora, en cambio, nos brinda una visión perpetua de la esencia. La metáfora es una visión que aprehende lo que las cosas no muestran; de esta manera, el narrador decidirá dedicar su vida a la creación de una obra de arte para fijar esta contemplación de la esencia de las cosas, que no es algo abstracto. Se da, entonces, una conexión entre el *tiempo perdido* y el *recobrado*, entre la vida (la muerte) y la literatura (la eternidad). En la *Recherche*, el significado de la metáfora encuentra su manifestación en la pintura de Elstir, juzgada como arte verdadero (vid. pp. 175-177).

Puesto que presenta la necesidad de que el arte supere a la vida, la *Recherche* de Proust tiene que verse como la novela de la misma creación artística. No tiene que haber «ninguna confusión entre arte y vida, ningún estetismo, ninguna tentación de estetizar la vida.» Es cierto que, para Proust, «confundir arte y vida, y sentir placer por algo real sólo por el hecho de parecer una obra de arte es la tentación constante del artista», pero ello supone traicionar al arte. Las imágenes proustianas no son copias de los objetos, sino que, al contrario, nos muestran lo que se esconde. Así, ver significa que, más allá de lo que percibo, hay algo más (véanse las pp. 163, 167 y 169).

Tanto para Proust como para Joyce, el secreto de la escritura es convertir todo en imagen, ya que ésta es entendida como una presencia que muestra una ausencia. Y entre presencias y ausencias, con James Joyce, nos intro-

ducimos en un mundo apoyado en el vocabulario técnico de la teología. La «epifanía» es entendida por el novelista irlandés como la suprema cualidad de la belleza (remite a la doctrina estética de Tomás de Aquino), fundamentada en la integridad, la simetría y el esplendor; y la «eucaristía» es vista como la manifestación de la esencia divina del lenguaje, como muy bien se lee en *Stephan el Héroe* (vid. p. 189). La epifanía es el método narrativo propio de Joyce: la cosa percibida invita a descubrir algo más (véanse las pp. 170-171 y 191). Señala Di Giacomo que, en el *Retrato del artista adolescente*, la idea de epifanía está relacionada con la de *esplendor*, entendido como el poder de emanar algo que se anuncia en lo sensible, pero sin pertenecerle, de manera que la cosa sea, a la vez, otra cosa. Esto también se observa en la *Recherche* de Proust, en la cual se ve claramente que la labor del artista es la de «intentar percibir bajo la materia, bajo la experiencia, bajo palabras, algo diferente» (p. 171). «No en vano –nos dirá más adelante el profesor italiano–, la epifanía encuentra en el *Ulises* su máxima expansión: el mínimo instante, en efecto, revela una complejidad tal que el lenguaje se agota al captarlo» (p. 196); pero acabará señalándonos que *Finnegans Wake* es la obra que lleva hasta las extremas consecuencias la concepción que el novelista irlandés tiene de las epifanías: «el mismo lenguaje, que deviene el lugar de la revelación de un mundo que es sólo en cuanto es decible» es «epifanizado» (vid. p. 199).

También en el *Ulises* se constata la necesidad de la búsqueda y del reencontro: Leopold Bloom representa el padre reencontrado. Ciertamente, para Joyce, el *Ulises* representa la *búsqueda del padre*. Nos indicará Di Giacomo que, en el primer capítulo, ya aparecen la paternidad y la búsqueda: «en efecto, tal como Bloom necesita un hijo, así Stephen, después de haber renegado de la religión, de la familia, de la patria –en una palabra: del padre–, se encuentra ahora en busca precisamente de este padre» (vid. p. 194).

Con Musil y la utopía de la totalidad, finaliza la segunda parte de la obra del profesor italiano. Ya nos ha dicho en la primera que el escritor austríaco considera que la novela tiene que inventar nuevas realidades y no reproducir la realidad dada (p. 83). El concepto central de su obra es el «sentido de la posibilidad» que permite a la novela crear una realidad totalmente nueva e hipotética, prescindiendo del mundo dañado. Lee-mos: «Cuando Musil afirma que la obra literaria debe representar las posibilidades, no la realidad, tales posibilidades son *utopías* que, en cuanto tales, deben permanecer inconmensurables respecto a la realidad dada» (p. 83). Como en Proust y en Joyce, también en este autor la realidad novelesca es sobresaturada de significados, ya que lo que ocurre tiene un sentido más o menos escondido, y la novela se hace novela de su mismo hacerse. Ciertamente, a Musil, no le interesa explicar los hechos y, por eso, su pensamiento se mueve entre el determinismo riguroso y la libertad. En definitiva, la unión entre literatura y realidad o entre metáfora y verdad, en cuanto

univocidad, parece ser imposible (léanse las pp. 204-206).

En Musil, nos dirá Di Giacomo, «la narración se convierte en la búsqueda de algo que siempre se escapa». En su obra se da una situación paradójica: por un lado, vemos un orden y, por el otro, advertimos que el desorden se asoma para distorsionar el hilo discursivo. En *El hombre sin atributos* está presente la búsqueda de un orden, pero no de una totalidad, la cual está siempre ausente. En esta novela, *ensayismo e ironía* impiden establecer nada definitivo: el primero provoca que la obra quede inacabada y la segunda «hace de la disolución del orden lineal de la narración una exigencia interna de la novela misma» (vid. p. 209). A partir de aquí, Di Giacomo nos muestra un interesante planteamiento sobre la utopía y el ensayismo. La idea de transformación sólo se reconoce si se vive en el mundo. La utopía no se presenta como una fuga de la realidad porque es «en el interior de ésta donde hace emerger otras posibilidades.» Al final se llega a concebir el otro estado, que no es más que aquél en el que se expresa la posibilidad de una vida «total», lo que no deja de ser, a la vez, una posibilidad utópica y paradójica, ya que se presenta como un «estado del sentido» que sólo se puede vivir (véanse las pp. 212-216). Aprovechamos para recomendar la lectura del estudio del profesor Francesco Bottin: «Giovanni Duns Scoto e Robert Musil: mondi possibili e irriducibilità dell'esperienza», en *Percorsi medievali per problema filosofici contemporanei*, Padua, Libreria Editrice Università di Padova, 2010, pp. 113-124).

LA LÍNEA DOSTOIEVSKI

La tercera parte de la obra, introducida con un estudio sobre Bajtín, versa sobre la línea Dostoievski. Nos recuerda nuestro autor que, para Todorov, Bajtín llega a una auténtica antropología filosófica en sus reflexiones sobre este género literario.

Bajtín parte de la existencia de dos universos lingüísticos que se suceden: el ptolemaico, cerrado, y el galileano, abierto. Después de Cervantes, parece darse un cambio de paradigma en la novela: no alcanza nunca la perfección, sino que conquista la imperfección; y puesto que refleja el devenir mismo de la realidad, se tendrá como el único género en proceso de formación. Los demás géneros se novelizan o, lo que es lo mismo: se abren a la imperfección (*vid.* pp. 220-223). La relación entre el autor y el héroe refleja la que existe entre el yo y el otro, tópico indiscutible de la literatura. El hecho de que el yo esté al mismo tiempo en el interior y en el exterior con respecto al otro es lo que hace del otro una totalidad concluida, pero no definitiva. En su mismo interior, pues, el héroe no puede reencontrar la totalidad que lo concluye, ya que ésta le es dada más bien por la conciencia del autor, que transgrede la del héroe. Si hubiese identidad de las dos conciencias, entonces la del último sería una falsa conciencia y la totalidad una falsa totalidad. Es preciso que haya también una exigencia de totalidad, pero, para que no sea falsa, tiene que presuponer una transformación que no la haga nunca definitiva (*vid.* p. 229).

Se distingue también claramente entre epopeya y novela: la primera representa un mundo que pertenece al pasado; la segunda, en cambio, refigura lo que sucede en el momento. En esta distinción, coinciden el joven Lukács y Bajtín, pero las finalidades serán diferentes: para el húngaro, «la novela, habiendo perdido aquella *inmanencia del sentido de la vida* que caracterizaba la épica, se presenta como una búsqueda de la totalidad de sentido; pero en ella el hallazgo de una tal totalidad, puesto que se realiza solamente en la obra, está siempre acompañado por la conciencia de que el mundo es abandonado al no-sentido»; para el ruso, en cambio, «la contraposición entre la épica y la novela no es cronológica, sino que concierne a la diferente manera de articular tanto la realidad entre autor y héroe, como el problema del tiempo.» Sin embargo, Di Giacomo considera que las posiciones de ambos críticos se acercan, más allá de las aún relevantes diferencias terminológicas: partiendo de Dostoievski, distinguen, por un lado, la *novela* (Lukács) o la *novela monológica* (Bajtín), para la que el sentido se halla en la misma obra, y, por otro, la *nueva forma de epopeya* (Lukács) o la *novela polifónica* (Bajtín), que remite a la vida misma (véanse las pp. 224-227).

En la página 133 de la obra de Di Giacomo, ya hemos podido leer las características principales de la novela de Dostoievski; pero lo que ahora nos interesa marcar, siguiendo aún con las lecciones de Bajtín, es la diferencia entre la novela de Dostoievski y la novela tradicional. Esta última es monológica, mientras que la del primero es polifónica.

En la monológica, la extraposición del autor con respecto al héroe hace que la totalidad que se busca en la novela tenga un carácter procesual, aunque la novela alcance un cumplimiento. No es difícil ver que la extraposición «representa el momento reflexivo y es propia del autor con respecto al héroe.» Pero no sucede lo mismo en la polifónica, en la que no hay ninguna pretensión de reencontrar el sentido en la perfección de la obra; al contrario, se asume el hecho de que la finitud es insuperable, es decir, no puede ser eliminada por ninguna totalidad definida; de ahí que tenga que abrirse a la vida, a su irreducible imperfección, pues sólo en la radicalización de su no-sentido se puede dar el sentido. Diremos, pues, que en este tipo de novelas, no se da ninguna búsqueda de la totalidad, ya que la extraposición no tiene como finalidad el cumplimiento (*vid.* p. 243).

Porque desaparecen las características propias de la novela monológica: la búsqueda de la totalidad o del sentido, y la reflexión, Bajtín definirá la de Dostoievski como «no novelesca». Matiza Di Giacomo al respecto: «El hecho es que en el caso de Dostoievski, la extraposición del autor está, sí, presente, pero no tiene como objetivo el «cumplimiento», puesto que el autor no juzga ni define a sus personajes, sino que los deja libres y, por ello mismo, indeterminados, así que ellos no aparecen nunca enteramente resueltos en lo que piensan y dicen. En este sentido, los diálogos en Dostoievski no son dialécticos, puesto que ningún personaje es portador de ideas absolutas; cada uno

dialoga con el otro sólo en cuanto, en primer lugar, dialoga consigo mismo, y el otro entra en este diálogo interior como una de las posibles réplicas» (pp. 240-241). Añadamos a ello que el novelista ruso, según Lukács, había empezado donde habían acabado los otros: la estructura épica de su obra deriva o del hecho de que las relaciones han superado toda convencionalidad o de la ausencia de toda polémica con respecto al mundo de las convenciones. No se da la estructura biográfica de la novela tradicional: hay un encuentro de almas que se revelan las unas a las otras y, por lo visto, la solidaridad aparece contra todo (*vid.* p. 131). «Fue el mismo Lukács –nos recuerda el profesor de La Sapienza– quien vio en la obra de Dostoievski, más allá del romanticismo de la desilusión, la búsqueda de un nuevo centro *en la vida misma*.» Si él *no ha escrito ninguna novela*, es porque, con su obra –expresión del *reino de los cielos en la tierra*–, se ha superado aquella forma-novela que es expresión de la *era de la pecaminosidad consumada*. En la nueva forma de epopeya que él muestra, el tiempo se resuelve en sucesivas catástrofes y los «instantes de la muerte que en la novela permitían captar intuitivamente la inmanencia del sentido a la vida, y que representaban el intento, siempre destinado al fracaso, de hacer de la novela una epopeya» están ausentes (*vid.* p. 129). «La obra de Dostoievski –afirmará nuestro autor– muestra que se puede salir del no-sentido sólo viviéndolo hasta el fondo, viviéndolo y no contemplándolo» (p. 261).

Para Kafka, la literatura es el intento de captar la verdad en la mentira. Di Giacomo se lanza a exponernos un breve discurso filosófico sobre la «verdad» que se establece como eje entre la «metáfora» y la «negación», temas que halla en la obra del checo. La verdad se autorrevela, aparece, se muestra a sí misma i no se puede reconocer sino en la mentira; simplemente, es el Cristo silencioso que no contesta a las preguntas del Gran Inquisidor. La verdad, por lo tanto, aparecerá como un don que nos es dado sólo si nosotros cumplimos con lo *negativo* y erramos en aquel desierto que es la ausencia de esperanza (*vid.* pp. 284-285).

En el primer apartado del capítulo dedicado a Kafka, Di Giacomo recapitula lo dicho sobre Dostoievski hasta llegar al escritor de Praga: si los héroes de la novela ochocentista luchan por hacer triunfar el sentido sobre el no-sentido del mundo, que es el abandonado por Dios, Dostoievski capta el sentido en el corazón mismo del no-sentido. Simultáneamente, todo es sentido y no-sentido; por ello, la salvación se tiene que buscar en la máxima abyección. Explicar el personaje es imposible: «no hay un *fuera* desde el cual el personaje, y el lector con él, pueda ver y verse, distinguiendo el sentido del no-sentido» y, así, poder superar la paradoja; y tampoco se ofrece al personaje ninguna posibilidad de conocerse. «De ahí la exclusión en la obra de Dostoievski –señala Di Giacomo– de aquellos ‘momentos privilegiados’ que aparecen en Proust, en los cuales la vida de la conciencia se revela como totalidad, verdad y esencia» (p. 269).

Kafka no interroga al mundo, ya que, de él, no espera ninguna respuesta, ni pretende tampoco encontrar en él ningún sentido escondido. Utiliza un lenguaje diferente: el de la metáfora, con el fin de evitar el lenguaje del engaño. En su obra, nos movemos entre la metáfora y la parábola. «Tal paradojidad de la escritura kafkiana –apunta el profesor italiano– es *sabiduría* del límite, no su conocimiento, puesto que este último daría lugar sólo a una contradicción lógica, que es una vez más el lenguaje del engaño.» Las ganas de superar la paradoja con el lenguaje lógico es lo que impide comprender auténticamente el significado de la parábola, cuya pretensión es no encontrar una solución lógica. La impotencia de la palabra es lo que hace que, en el mundo kafkiano, sólo sea posible la metáfora y la parábola, lo cual confirma su condena a permanecer exiliado del mundo (véase p. 273). Determina Di Giacomo que «debemos renunciar a interpretar lógicamente la parábola», ya que ésta «habla justamente de la distancia insuperable que separa al individuo de la verdad. No obstante, si nos quita la esperanza de que el mensaje pueda alcanzarnos, nos da también la certeza de que el mensaje existe y ha sido enviado» (*vid.* p. 283).

La imposibilidad de lo posible es lo propio de la obra de Kafka, como muy bien se percibe en *La metamorfosis*, cuando Gregorio Samsa se convierte en un escarabajo: «Así, precisamente porque en este mundo la palabra se hace cosa, Gregorio Samsa se hace cucaracha. Él no siente ningún asombro por esta metamorfosis; no hace más

que constatar esta metamorfosis y describir en los detalles el propio nuevo cuerpo. Encontramos aquí desplegada de manera ejemplar aquella capacidad de describir lo imposible como posible que caracteriza la escritura kafkiana y que es el resultado de la conciencia de su culpa, de su sentirse exiliado del mundo.» Se da una oposición extrema entre el héroe, puro e inocente, y el mundo que lo juzga, corrupto e impuro, que no es más que un reflejo de la vida interior del autor (*vid.* pp. 274-275). En esta cuestión, volvamos a Dostoievski, en cuyo mundo no se da lo objetivo, sino lo subjetivo, y en donde no hay palabras sobre el objeto, sino sólo palabras que dialogan con otras palabras, es decir, palabras sobre palabras» (*vid.* p. 236).

En la obra de Kafka, no hallamos más que incerteza: la culpa, irremediable en *La metamorfosis*, se intenta resolver en *El proceso*; el desencanto se da al verse que ninguna totalidad es posible porque el todo no se puede iluminar, ni representar ni proferir; la impaciencia se presenta como el pecado principal; y el olvido demuestra que no todo puede ser recordado (*vid.* pp. 281, 287, 290 y 291). En Kafka, la literatura (a) deviene la negación de la vida y de aquella verdad que es representada por todos los que están dentro de la vida, como se ve en *El castillo*, y (b) deja la vida en su no-sentido. La narrativa de Kafka niega al lector cualquier forma de catarsis, y, a diferencia de Flaubert y Proust, constata la necesidad de expiar una culpa (*vid.* pp. 292-293).

El capítulo sobre Kafka finaliza con una interesante interpretación de «es-

tudio» y «tradición». El estudio tiene que liberarse de la tradicional exégesis de la Ley y del poder del comentario como fin en sí mismo; sólo en la vida y no en la obra, podremos hallar el sentido de la vida misma (*vid.* pp. 304-305).

El cuarto capítulo de esta tercera parte se dedica a Samuel Beckett y la vida irrepresentable. Destaca Di Giacomo el tema fundamental de la obra del irlandés: la espera. Sus personajes no esperan nada: permanecen inmóviles como si esperaran a alguien o algo que no llegará nunca. Si declararan abiertamente que no hay nada que esperar y afirmaran que no hay nada que decir, reconocerían y enunciarían el no-sentido del mundo, lo cual provocaría que el no-sentido sería eliminado por una reflexión fuera del no-sentido con el fin de reconocerlo. «La paradoja –concluye nuestro autor– es, por lo tanto, ineliminable, a menos de caer en contradicciones patentes: no hay nada que esperar, por lo tanto, esperamos. A este propósito, es ejemplar la estructura de *Esperando a Godot*, respecto a la cual el mismo Beckett subrayaba –ya en referencia al título– que lo que es importante no es Godot, sino el *esperando*» (*vid.* pp. 308-309).

Beckett contrapone la expresión «no hay nada que expresar, nada con que expresar, nada desde donde expresar, ninguna capacidad de expresar, ningún deseo de expresar, junto con la obligación de expresar» a la idea de una *apoteosis* de la obra, común a escritores como Proust y Joyce. De esta manera, en la producción beckettiana, se da la relación paradójica entre decir

y no decir, «entre la imposibilidad de representar y el intento de representar, aunque sea sólo esta imposibilidad.» Las palabras no serán entendidas como instrumentos para decir algo; así, donde no haya nada que decir, sólo quedarán las palabras infinitamente. El hecho de no poder decir la totalidad hace fragmentario el lenguaje y esta fragmentariedad denota la imposibilidad tanto de hablar como de callar (*vid.* pp. 316-319).

EL TIEMPO Y LOS PERSONAJES

El «tiempo» es uno de los campos de estudio principales de la obra que estamos reseñando. Al inicio del primer apartado del capítulo dedicado a Joyce, comenta Di Giacomo que, «como era muy claro para el Lukács de *Teoría de la novela*, el objetivo de la novela no es representar la realidad, sino darle un significado.» Esto es propio de las novelas modernas: novelas del hombre interior sin génesis ni conclusión, en las que el tiempo interno, el de la conciencia, ha suplantado al externo o duración (*vid.* p. 187). La novela moderna paraliza el tiempo porque busca su verdadera esencia en la eternidad. Es una novela en la que no se narra nada pretérito; al contrario, se dan procesos anímicos inmediatamente presentes; no hay una descripción del pasado, sino una representación del fluir del mismo tiempo. El flujo del *tiempo narrado* (tiempo objetivo) decae detrás de las construcciones del *tiempo de narración* (tiempo subjetivo); es entonces cuando se reproduce el dualismo: in-

terioridad-mundo externo (véanse las pp. 99 y 165).

Atiende el profesor italiano a las reflexiones de Ricoeur sobre el tiempo: «Si la temporalidad es constitutiva de la experiencia humana, también es cierto que las grandes reflexiones sobre el tiempo, desde Agustín a Husserl y Heidegger, se han revelado impotentes para resolver las inevitables aporías. En efecto, el manifestarse de estas últimas se deriva del hecho de que toda reflexión sobre el tiempo, es decir, toda reflexión dirigida a definir el tiempo en su esencia, no puede, en cuanto tal, dejar de presuponer el carácter *físico* o cósmico del tiempo mismo» (p. 143; véanse también las dos siguientes). En la *Recherche*, Ricoeur encuentra dos tiempos: (a) el destructor, que trabaja frenéticamente, y (b) «el artista Tiempo», que trabaja muy lentamente. Pero bajo estas dos visiones, el tiempo precisa cada vez de un cuerpo para visibilizarse. Es la obra de arte la que recupera la dimensión temporal en la misma extemporalidad; por eso, la muerte amenaza la misma obra de arte. Según Di Giacomo, para Ricoeur, la expresión «tiempo recuperado» designa tanto lo extratemporal como el hecho de recuperar el tiempo perdido (pp. 153-155). Y siguiendo lo expresado por el filósofo francés en *Tiempo y narración*, también tendremos que advertir la aporía de la temporalidad, la cual se observa en la dificultad de tener juntos los dos extremos del tiempo: el del alma (conciencia interna del tiempo) y el del mundo (sucesión objetiva). «Es precisamente la *Recherche* proustiana –nos indica Di Giacomo– la que tematiza de mane-

ra singular esa polaridad entre tiempo de la conciencia y tiempo del mundo ya puesta en evidencia por Agustín; en ella, en efecto, el tiempo del mundo está constituido por los diferentes *ámbitos*, en los cuales se experimenta lo que Deleuze ha llamado el *aprendizaje de los signos*: signos de la mundanidad, signos del amor, signos de las impresiones sensibles, signos del arte. Sin embargo, justamente porque estos cuatro ámbitos son representados sólo a través de signos, su aprendizaje es, al mismo tiempo, el del mundo y el de la conciencia» (pp. 157-158).

Para Ricoeur, la narrativa se puede presentar como «fábula sobre el tiempo», como muy bien puede verse en tres novelas: *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf; *La montaña mágica*, de Thomas Mann, y *En busca del tiempo perdido*, de Proust. El reto de las transformaciones estructurales en estas obras es la propia experiencia del tiempo. Aunque sea de manera diferente, estas novelas se enfrentan al problema de la doble relación tiempo-eternidad y tiempo-muerte, que no es más que el problema de la relación existente entre el arte y la vida (*vid.* p. 152).

En Flaubert, el tiempo es el que crea la unidad entre los fragmentos de por sí incoherentes y el que atribuye a las diferentes figuras de la novela la cualidad propia de su existencia. Ciertamente, el novelista francés comprende el tiempo como un elemento fundamental de la novela, ya que la vida, que es continuo devenir, es siempre apprehendida por el recuerdo como factor reflexivo. Para que la memoria pueda transformarlo *en la obra* en tiempo re-

cobrado, será necesario que el tiempo sea perdido (*vid.* pp. 95-97). La razón de la memoria es recobrar el tiempo perdido. Proust se sentirá cercano a Flaubert porque ve que éste sabe mostrar la sensación del tiempo, que es el tiempo psicológico del protagonista y no el físico o cronológico. La noción de tiempo, pues, se conecta con la de subjetividad (*vid.* pp. 108 y 120).

En la *Recherche*, la relación entre memoria y olvido se presenta como reflexión didáctico-irónica, como narración del recuerdo y, más en general, como relación entre novela y narración. No hay olvido sin recuerdo ni recuerdo sin olvido: el olvido es la condición del mismo emerger del recuerdo. Todo acontece en la memoria que se muestra y en la que se abandona. «No en vano –nos dice el profesor italiano–, Benjamin subraya el hecho de que, en su obra, Proust ha descrito no la vida tal cual ha sido por él vivida, sino el recuerdo de su vida. La imperfección material de la *Recherche* no hace más que acentuar una tendencia interna de la obra misma: bien mirada, de hecho, la infancia del protagonista no es el efectivo punto de partida de la obra, puesto que, en sus rasgos esenciales, emerge del recuerdo provocado por el episodio de la *Madeleine*; en este sentido, es una infancia soñada, no una infancia real» (p. 181).

Di Giacomo se acerca también al tema de las distinciones temporales en el curso de la novela. La yuxtaposición de niveles temporales distintos es el método peculiar del proceso que siguen las narraciones de Proust, el cual implica la simultaneidad de las reali-

dades conjuntas. El presente no supera el pasado, sino que el pasado resucita en el presente y junto al presente. El tiempo proustiano, al contrario de la duración de Bergson, es tiempo especializado; y de ahí la misma paradoja de la *Recherche*, en la que la unificación es una *coincidentia oppositorum* siempre y al mismo tiempo. La yuxtaposición se opone al movimiento, ya que ninguna distancia queda superada y ninguna unidad definitiva llega a alcanzarse. Sólo tenemos que atender al citado episodio de la *Madeleine*: «partiendo de un punto determinado, el recuerdo se amplía hasta comprender la entera Combray y toda la infancia del protagonista, como en una serie de círculos concéntricos» (*vid.* pp. 165-166).

¿Cómo afecta el tiempo en los personajes de la novela? Los de la obra de Flaubert se refugian en un mundo de sueño por el deseo de lo absoluto. El resultado, no obstante, es siempre un abandonarse al avance del tiempo destructor. Ante el hecho de concebir Proust el tiempo como una sucesión de momentos aislados y distintos, sus personajes no experimentan evolución alguna y sólo improvisadamente se encuentran transformados. Esto hace que se revelen exactamente tal como aparecen y, a la vez, diferentes, mostrando una vida secreta, un vicio o una pasión escondida, pero nunca penetrando en el secreto del otro (*vid.* p. 168).

Todo esto lleva a Di Giacomo a sostener que «ninguna eternidad ofrecida por la obra de arte puede liberarnos del tiempo, que hace de la vida una espera de la muerte, así como ninguna memoria puede eliminar aquel olvido

de fondo del cual emerge la misma memoria» (p. 179). Y con Ricoeur, concluirá nuestro autor: «Se trata una vez más de la relación entre vida y arte, entre tiempo y eternidad, y de su interdependencia. Por un lado, Proust pone en evidencia la fuerza redentora del arte respecto a la vida, al tiempo y a la muerte [...]; por el otro, sin embargo, precisamente aquella muerte, que debería ser 'redimida' por la eternidad de la obra de arte, vuelve a presentarse, dando al narrador la desconsolada conciencia de que *la duración eterna está tan poco prometida a las obras como a los hombres*» (p. 185).

En Dostoievski, el tiempo es vivido por los personajes como problema, el cual se concreta en su relación con la eternidad. Destacamos el hecho de la atención cronística a los acontecimientos, como sucede en *Los demonios* con la confesión de Stavroguin (*vid.* pp. 248-249). Lo que en realidad interesa al ruso no es el personaje en el mundo, sino lo que el mundo es para el personaje: «Hasta que el hombre está vivo queda inacabado y la última palabra sobre él todavía no está dicha» (p. 234).

La obra de Beckett es siempre intemporal: el tiempo es un más allá del tiempo, que remite a lo que lo ha precedido. El tiempo lineal que aparentemente se despliega en la obra beckettiana es reabsorbido en un tiempo cíclico, en el cual, como muy bien acierta Di Giacomo, domina la reaparición de lo cuasi-idéntico. La repetición es lo que se da y, porque todo se repite, nada acaba. Tanto en el teatro como en la novela, percibimos lo mismo: es imposible transcender lo contingente,

es decir, ir más allá, lo cual lleva a la repetición y a la conversión de los textos en laberintos sin entrada ni salida. El hombre que nos presenta este dublinés no consigue morir porque no vive, ni vive porque no muere, como podemos ver en casi todas sus novelas y obras de teatro (*vid.* pp. 310-314). Para Beckett, escribir es el único modo de vivir: «La escritura de Beckett no tiende hacia la nada, sino, al contrario, hacia un punto en el cual la palabra no habla, pero *es*: en ella nada se dice, nada comienza y nada termina, pero ella es siempre e incesantemente palabra, que «tiene que morir de una muerte sin fin»» (p. 315).

DIOS, EL DEMONIO Y CRISTO

Son diversos los temas ligados al saber teológico, los cuales van de lo santo a lo demoníaco. Con ánimo de concluir, en el cuarto apartado del segundo capítulo de la primera parte, dedicado a la ironía y al demonismo, expresiones ambas de una subjetividad que, siguiendo a Lukács, busca el sentido en un mundo abandonado por el propio sentido, nos dirá Di Giacomo que, como totalidad creada, la novela «da forma entre un inicio y un final a la multiplicidad de lo finito y contingente del mundo, y al mismo tiempo, en cuanto no puede prescindir de un elemento reflexivo, pone continuamente en cuestión su mismo ser totalidad» (p. 77; atiéndase también a las pp. 64, 79-81 y 86).

En Dostoievski, la muerte es lo que nos llevará a considerar la vida como algo que se encuentra entre Dios y lo

demoníaco (*vid.* p. 299). Esto nos lleva a considerar el tema de Dios en este escritor como un auténtico problema no sólo filosófico, sino también existencial, y nos permite percibir, además, la concepción que él tenía de la vida.

Di Giacomo nos ofrece una brillante síntesis sobre la distinción de los ateísmos ruso y europeo, contando con los testimonios de Dostoievski y los análisis de Lukács (*vid.* p. 138). El ateísmo está mucho más cerca de la fe de lo que parece: es «más fácil llegar a creer en Dios para el ateo que para el indiferente, porque este último está lejos tanto del creyente como del ateo» (p. 257). Teniendo presente las palabras de Berdiáyev, se llega a la conclusión de que «si la fe debe fundarse sobre la libertad de la conciencia, entonces debe pasar siempre a través de la duda y del nihilismo» (p. 258).

Di Giacomo trata el tema de la paradoja de la libertad en Dostoievski. El camino de la libertad conduce al hombre-dios, en el cual se encuentra su fin y su ruina, o bien al Dios-hombre, en que encuentra su salvación. La libertad del hombre del subsuelo es una libertad ilimitada, ya que, para él, todo está permitido. A la pretendida racionalidad del mundo y de la vida, el hombre del subsuelo opone la libertad de su querer. Toda la obra del ruso está dirigida a mostrar que no se puede racionalizar el mal y el sufrimiento, porque la libertad, que es su origen, es una noción-límite para la razón (*vid.* pp. 253-255).

Con Dostoievski, el «dios espectador» desaparece, puesto que ya no se da una visión de la totalidad. La visión

se convierte en un simple punto de vista. Sus novelas se pueden considerar como resultado de una tensión entre perfección e imperfección, en las cuales la perfección se da precisamente en la imperfección, puesto que el sentido se muestra en el fondo del no-sentido y la certeza de Dios se da en el fondo del ateísmo y del nihilismo, como ya hemos anunciado (vid. pp. 245-246).

Vayamos al tema cristológico. El modelo es Cristo: «el dios que se hace hombre para entrar en relación con otros hombres, y la dimensión dialógica se refiere no sólo a los diálogos exteriores, sino a los elementos de la estructura de la novela, desde la palabra [...] hasta la conciencia» (p. 234). El Cristo de Dostoievski es «ese Cristo que se ha hecho hombre, que ha venido al mundo, no ya para resucitar y redimir al mundo mismo de su contingencia y finitud, sino para morir sin resucitar, puesto que el sentido del mundo se puede dar y captar sólo en el mundo» (p. 134). Hay una semejanza entre el príncipe Mishkin y Cristo en *El idiota*: el signo de lo absolutamente otro que irrumpe en el mundo (vid. p. 250, en la que también se nos habla de la «culpabilidad»). Es la relación con el otro lo que hace que la novela quede siempre inacabada y lo que, al mismo tiempo, constituye su cumplimiento. Sólo el sufrimiento puede redimir el sufrimiento: «Es justamente el Cristo impotente el que vence el mal y el dolor, el Cristo que sufre y que en la cruz se siente abandonado por Dios» (p. 260).

Volvamos al gran tema del novelista: el escándalo del mal, al cual va ligado otro también de orden ético: el de la

bondad del hombre. El hombre bueno es aquel que no interpreta el alma del otro, sino que se ha convertido en el otro. La bondad implica la voluntad de salvar al otro, y, por eso, es la única posibilidad del paraíso en la tierra, es decir, de la verdadera vida: si llegamos a la bondad, quiere decir que el paraíso es real y la divinidad se ha despertado en nosotros (vid. p. 61). Como vemos, la libertad es la que nos lleva al bien. La libertad se convierte en el trágico destino del hombre y su mundo. Se trata de redimir lo finito a lo infinito: «Cuando Aliosha afirma que hay quien «puede perdonarlo todo, a todos y por todo, pues él mismo derramó su sangre por todos y por todo» (tal como leemos en *Los hermanos Karamazov*) en esta afirmación se expresa la conciencia de que es precisamente el escándalo del sufrimiento inútil el que nos hace sentir más fuertemente la exigencia de Dios, o sea del sentido. En efecto, es el sufrimiento inútil el que, en el momento mismo en que grita al escándalo, hace sentir una exigencia de redención y, si sólo Cristo puede conseguir esta redención, es porque, lejos de pretender dar una explicación del dolor, él lo asume, *tomándolo sobre sí*. Es justamente el Cristo impotente el que vence el mal y el dolor; el Cristo que sufre y que en la cruz se siente abandonado por Dios». Ser totalmente finito, el ser humano es, al mismo tiempo, salvado en su ser finito. El abandono se convierte en el signo de esta finitud que no podrá eliminar ninguna redención (véanse las pp. 255-261).

La verdad de Dostoievski es la que se encarna en Cristo: no es la verdad que se demuestra, la del conocimiento,

sino la que se muestra, la de la vida. Cristo y la verdad se identifican; sin embargo, si alguien pudiera demostrar que Cristo está fuera de la verdad o que la verdad está fuera de Cristo, la preferencia es clara: permanecer en Cristo más que en la verdad. La certeza es una fe y necesita de demostración; por eso, la certeza, igual que la fe, no se impone nunca; y si el acto de fe es un acto de libertad, es a esta religión de la libertad a la que Dostoievski quiere ser fiel. Di Giacomo lo deja ir: hay que elegir entre el Gran Inquisidor, que niega la libertad, y Cristo, que la afirma; y se tiene que tener muy claro también a qué verdad nos adherimos: la de Cristo implica la libertad, pero y la del Gran Inquisidor la elimina. La verdad de este último es una verdad que necesita ser demostrada y que, por lo tanto, sólo puede imponerse; la de Cristo, en cambio, es el silencio, ya que, en él, la verdad se encarna, se muestra y es compartida. En la novela polifónica, se puede ver más la reivindicación del Cristo que se ha hecho hombre entre los hombres y que calla para hacer hablar a los demás, que no la del dios omnisciente (*vid.* pp. 262-263).

La de Cristo y la del Gran Inquisidor son dos maneras de proceder antagónicas ante Dios y ante la vida. «En el grito de Cristo en el momento de la muerte –nos explica Di Giacomo–, se expresa la conciencia de que del dolor, de lo finito y del no-sentido no hay redención, y es precisamente esta conciencia la que hay que conservar y salvar en la memoria, porque sólo aceptando estar en el mundo, vivir hasta el final la insensatez, se puede sentir la exigencia

del sentido» (p. 267). No aceptando estar en el mundo creado y conservado por Dios, el Gran Inquisidor se rebela contra Él y quiere construir un mundo mejor. Si Dios ha creado un mundo lleno de dolor y ha impuesto al hombre la libertad y la responsabilidad, el Gran Inquisidor, al contrario, perseguirá instaurar en el mundo un orden sin dolor, sin responsabilidad ni libertad. ¿Y por qué pretende esto? Simplemente, porque no cree en Dios, ni en el sentido del mundo. Si el mundo no tiene un sentido, ni hay Dios, ni la inmortalidad, lo único que queda es el ordenamiento de la humanidad. La rebelión contra Dios conducirá, necesariamente, a acabar con la libertad y a imponer un despotismo ilimitado» (*vid.* p. 263). Las dos actitudes determinan la existencia de dos tipos de personajes: (a) los crísticos, para los que la temporalidad, la finitud y la mortalidad del hombre están siempre acompañadas del dolor y del pecado, y así se tiene que aceptar; y (b) los ateos, que, rechazando a Dios en nombre de la libertad, y la eternidad futura en nombre de una eternidad presente, se ven obligados, contradictoriamente, a negar la libertad y a admitir el tiempo (*vid.* pp. 248-249).

ESTÉTICA Y NOVELA

En la primera parte de la obra, se observa el respeto que el autor tiene por la obra de Lukács, respeto que se materializa en la cuidadosa reproducción de los textos de sus obras muy bien combinados. Di Giacomo quiere llegar hasta el fondo de una

de las obras que ha marcado época en los estudios estéticos y literarios: *Teoría de la novela*. Para nuestro autor, en las grandes novelas, Lukács encuentra las llaves de la historia moderna; por ello, «la historia de la novela es una fenomenología de las aventuras del sentido en su lucha heroica, a veces desesperada y cómica, contra el no-sentido del mundo, hasta la plena conciencia de la interdependencia entre lo ideal y su necesaria derrota» (p. 85). Para el húngaro, la novela expresa «la exigencia de la totalidad»; ahora bien, esta totalidad sólo puede ser creada y no dada; y si es así, no concernirá a la vida, sino sólo a la forma misma de la novela. Así, si para el Lukács de *Teoría de la novela*, *La educación sentimental* de Flaubert es «la obra más ejemplar de la forma novelística», «esto significa que la novela del recuerdo marca el punto culminante de la literatura novelesca sólo en cuanto tal literatura está caracterizada por la separación respecto a la vida y al mundo.» Para Lukács, como ya hemos visto en la introducción de este escrito, ésta es la forma-novela que culmina en Flaubert, y su estructura se encontrará, llevada hasta las extremas consecuencias, en Proust, Joyce y Musil. Pero también reconocerá la existencia de otras obras que, aun siendo novelas, al no quererse alejar de la vida ni del mundo, no entran en lo que se entiende como forma-novela, como es el caso de las de Dostoievski, Kafka y Beckett. A partir de la lectura de Lukács, Di Giacomo no sólo se ha parado a analizar las dos líneas de novela propuestas, sino también a observar los fenómenos literarios que han emergido de ellas (véase al respecto el tema del estetismo en Flaubert en la p. 50).

Queda claro que la novela moderna, sin duda, nos ha permitido contemplar la tensa relación existente entre vida y arte. Jaime Torres Bodet ya nos lo demostró al final de la década de los 60 del siglo pasado en su libro *Tres inventores de la realidad*, en el que nos acercó a la obra de Stendhal, Dostoievski y Pérez Galdós. También lo hizo, al final de los 80 del mismo siglo, Milan Kundera en su *L'art du roman*; y así lo han hecho teóricos y críticos de la literatura como Ralph Fox, Guillermo de Torre o Hans Robert Jauss, entre otros. En su libro, el profesor Di Giacomo también nos ha brindado la posibilidad de darnos cuenta de esta tensión, la cual llega a influir, incluso, en la comprensión de conceptos fundamentales de la teoría estética, como el de belleza. Al final del capítulo dedicado a Dostoievski, nos presenta la belleza como agente de salvación. Sabemos, tristemente, que ninguna belleza puede pretender poner entre paréntesis el *escándalo* del dolor en el mundo. Por este motivo, la belleza, por la que se espera que el mundo sea salvado, no debe tener nada que ver con una armónica conciliación. La belleza, puesto que muestra una exigencia de absoluto, sólo podrá salvar «pasando a través del escandaloso espectáculo del mal en el mundo, porque sólo lo finito, que está en el tiempo y debe ser liberado de la necesidad de una eternidad redentora, puede todavía probar el asombro frente al *qué* del mundo» (p. 268) La belleza, sólo por existir, nos hace ver que la verdad, aunque sea inalcanzable, se halla en el mundo y que una redención es posible.

El autor nos invita a relacionar conceptos muy diversos que van desde la mera percepción a la meditación filosófica o teológica. Se une la habilidad de un conocedor de los conceptos propios de la antropología, el arte, la ética y la religión, con la de un analista de los entresijos que se esconden debajo de la escritura. En su investigación, Di Giacomo parte de dos lecturas que, posteriormente, combina: la del esteta que se enfrenta a los grandes teóricos (Lukács, Ricoeur y Bajtín) y la del apasionado que se pierde en el plural universo de la novela moderna, e identifica los temas que quiere tratar con lo que encuentra sobre ellos en las novelas. Sin embargo, por lo que hemos po-

dido leer, muchos de esos temas tienen su origen y su final en la lectura y crítica posterior de novelas como unidades que permiten llegar por ellas mismas a unas determinadas conclusiones. Puestos a hablar de «líneas», opinamos que esa combinación sigue los pasos del debate mantenido por la erudición italiana contemporánea con la filosofía hegeliana en materia estética: pensamos en Croce, Gentile o Galvano della Volpe.

No se puede negar que esta magnífica obra del profesor Di Giacomo, profunda y, a veces, difícil, es una reflexión rigurosa y meditada sobre la novela moderna y lo que ha suscitado en la mentalidad contemporánea.

.....
ANDRÉS GRAU I ARAU es doctor en Filosofía por la Universitat de Barcelona y licenciado en Estudios Eclesiásticos por la Facultad de Teología de Cataluña. Actualmente es profesor asociado de Historia de la Filosofía Medieval en la Universitat de Barcelona.